

VIRGINIA RICHTER

Geopferte Nachkommen

Transferfigurationen zwischen Krieg und Frieden in Shakespeares
Titus Andronicus und *Much Ado About Nothing*

Shakespeares *Titus Andronicus* gilt als seine blutigste Tragödie, *Much Ado About Nothing* dagegen als seine spritzigste Komödie. In *Titus* wird ein Kriegsgefangener den Göttern geopfert, eine Frischvermählte vergewaltigt und verstümmelt, ein Mann dazu gebracht, sich selbst die Hand abzuschlagen, und schliesslich werden zwei der Übeltäter getötet, zu einer Pastete verarbeitet und ihrer eigenen Mutter zum Mahl vorgesetzt. *Much Ado About Nothing* hat zwar auch einen tyrannischen Vater, einen skrupellosen Schurken und eine hinterhältige Intrige vorzuweisen, doch diese dunklere Seite wird vom funkelnden Wortwitz des unfreiwilligen Liebespaars Benedick und Beatrice überstrahlt, und schliesslich endet die Komödie, wie es sich gehört, mit einer Doppelhochzeit und einer allgemeinen Versöhnung. Auf den ersten Blick erscheint es also nahezu absurd, gerade diese beiden Stücke miteinander in Verbindung zu bringen, mehr noch, zu behaupten – wie ich es im Folgenden tun werde – dass sie sich wie die komische und tragische Vorder- und Rückseite der gleichen Münze verhalten. Der Vergleich bringt aber die strukturellen Korrespondenzen, und damit die Problematik der Gattungsabgrenzung zum Vorschein.

Die generische Ambivalenz von Shakespeares Dramen wurde schon oft kommentiert. Die Herausgeberin der Arden-Ausgabe schreibt über *Much Ado About Nothing*: „Shakespeare offers a play of light and dark, of romantic union wrested from fear and malice, and of social harmony soothing the savagery of psychic violence.“¹ ‚Malice‘ und ‚savagery‘, Bosheit und Wildheit, bilden nicht einfach den Gegenpol, sondern geradezu den Nährboden für die Komödienhandlung. Auch Rainer Emig hat auf das Gewaltpotential der Komödien hingewiesen, das die kategorische Unterscheidung zwischen Komödie und Tragödie, die Trennung „von scheinbar privater Beziehungssphäre und öffentlichem Machtraum“ in Frage stellt.² Entsprechend heisst es im Vorwort zu *Titus Andronicus* über das komische Element im Stück: „[W]hat it does is blur the conventional distinctions between tragedy and comedy, grieving and laughing. As the decorums of Roman honour

1 Claire McEachern, „Introduction“, in: William Shakespeare: *Much Ado About Nothing*, hg. v. Claire McEachern, London: Routledge, 2006 (The Arden Shakespeare, 3rd series), S. 1-144, hier S. 1.

2 Rainer Emig, „Terror und Verstummen: Gewalt und Widerstand in Shakespeares Komödien“, in: *Shakespeare Jahrbuch* 143, hg. v. Ina Schabert/Sabine Schülting, Bochum: Verlag Ferdinand Kamp, 2007, S. 84-98, hier S. 84.

disintegrate, so do the decorums of dramatic expectation.“³ Das Zusammenspannen von *Titus Andronicus* mit *Much Ado About Nothing* verdeutlicht nicht nur die instabile Gattungsabgrenzung, sondern auch die prekäre Grenze zwischen den beiden sozialen Zuständen, um die es hier geht: Krieg und Frieden.

Beide Stücke verhandeln den Übergang einer Gesellschaft vom Krieg zum Frieden. Sie setzen jeweils mit der Rückkehr einer siegreichen Armee ein. Verluste müssen betrauert, der Sieg soll gefeiert werden, der friedliche Alltag kann beginnen. Dieser Übergang ist jedoch problematisch und muss durch ein Ritual eingeleitet werden: im einen Fall ein Menschenopfer, im anderen eine friedliche Feier, einen Maskenball. Beide Abschlussrituale führen zu einem weiteren, einem Ritual des Neubeginns: einer Verlobung. In beiden Fällen nimmt jedoch das Ritual eine negative Wendung. Die Versuche, Versöhnung zu stiften – zwischen den rivalisierenden Brüdern Saturninus und Bassianus sowie den besiegten Goten und den siegreichen Römern in *Titus*, zwischen Don Pedro und seinem Halbbruder Don John in *Much Ado* –, sind zum Scheitern verurteilt. Damit misslingt auch der Übergang zu einem ‚Normalzustand‘, zu einer friedlichen, zivilen Gesellschaft.

Beide Dramen zeigen somit Gemeinschaften in einem Nicht-mehr-Krieg-, Noch-nicht-Frieden-Zustand. Die Gewalt des Krieges wirkt über sein offizielles Ende hinaus fort. Die politisch-militärische, ‚legitime‘ Gewalt wird ins Private, in die Familie hinein getragen. In *Titus Andronicus* resultiert der gescheiterte Übergang im eskalierenden Rachefeldzug der Andronici und der Goten, in der fast vollständigen Auslöschung der beiden führenden römischen Familien wie auch der gotischen Königsfamilie, und schliesslich in der Eroberung Roms durch die Goten. Die Folgen bekommen insbesondere die Nachkommen zu spüren, die im wörtlichen oder übertragenen Sinn dem Krieg-zu-Frieden-Transfer geopfert werden. Die Katastrophe wird durch das Opfer der Nachkommen jedoch nicht aufgehoben, sondern im Gegenteil beschleunigt oder erst hervorgerufen. Betrachtet man die jeweilige Verlobung als einen integralen, den Beginn des Friedens markierenden Teil eines rituellen Transferprozesses, dann lässt sich sagen, dass Liebeswerben, Heiratsversprechen und Hochzeit in beiden Dramen besonders gefährdet und belastet sind. Die ‚zivilen‘ bzw. ‚zivilisierten‘ Hochzeitsriten löschen das ‚barbarische‘ Menschenopfer nicht aus, sie entsprechen ihm vielmehr; zusammen führen sie direkt in die Katastrophe von *Titus Andronicus* und die Beinahe-Katastrophe von *Much Ado About Nothing*.

3 Jonathan Bate, „Introduction“, in: William Shakespeare: *Titus Andronicus*, hg. v. Jonathan Bate, London: Routledge, 1995 (The Arden Shakespeare, 3rd series), S. 1-121, hier S. 11.

1. Vom Krieg zum Frieden? Die Handlungsstruktur von *Titus Andronicus* und *Much Ado About Nothing*

Die beiden Dramen weisen auffällige Korrespondenzen auf, bei denen aber häufig die Vorzeichen umgekehrt worden sind. So finden wir im ersten Akt jeweils eine Heimkehr aus dem Krieg, Heiratsverhandlungen und einen Monolog des Schurken (Aaron bzw. Don John), im zweiten Akt eine höfische Geselligkeit (Jagd bzw. Maskenball), die bereits den Beginn der Intrige einleitet, deren Weiterentwicklung im dritten und den Wendepunkt (Lavinias Offenbarung der Namen ihrer Vergewaltiger und Heros vorgetäuschten Tod) im vierten Akt, und schließlich das kanibalisches Festmahl mitsamt Gemetzel und die Machtergreifung der Andronici in *Titus Andronicus*, dem ‚Begräbnis‘ und ‚Auferstehung‘ Heros und die beiden Hochzeiten in *Much Ado About Nothing* gegenüberstehen.

Die Jagd im zweiten Akt von *Titus Andronicus* entspricht strukturell dem Maskenball in *Much Ado About Nothing*: Beides sind kollektive, höfische Feiern, die auch dazu dienen, den Übergang zum friedlichen Alltag zu markieren. Zugleich aber sind diese sozialen Rituale antithetisch. Der Ball ist dem Eros zugeordnet, während der primäre Zweck der Jagd das Töten ist. Der Dialog wechselt in der Jagdszene vom semantischen Feld des Sports ins sexuell-sadistische Register. Die Jagd auf Hirsche schlägt um in die Jagd auf Menschen; Lavinia wird zur Hirschkuh („this dainty doe“⁴), die gejagt und schließlich, wie erlegtes Wild, ‚hergerichtet‘ wird. Mord und Vergewaltigung sind metonymisch und metaphorisch aufs Engste miteinander verbunden. Der Mord an Lavinias Ehemann am gleichen Ort ist der erste Schritt zu ihrer Entehrung; die Grube, in die Bassianus’ Leichnam geworfen wird („this unhallowed and bloodstained hole“, 2.2. 209-10), repräsentiert ihren blutigen Schoß wie auch ihren Mund, nachdem ihre Zunge herausgeschnitten wurde. Die Vergewaltigung ist damit die grausame Parodie auf die Hochzeitsnacht, zugleich aber – am Morgen danach – ihre Fortsetzung. Gewalt und Sexualität sind keine Gegensätze, vielmehr sind sie durch Kontiguität und Kausalität miteinander verknüpft. Diese Struktur analogie wird durch das Wort ‚rape‘ noch unterstrichen, das sowohl für die Vergewaltigung Lavinias durch Chiron und Demetrius als auch den vorangegangenen, von ihrer Seite einvernehmlichen ‚Brautraub‘ durch Bassianus verwendet wird.⁵

Die Gewalt ist in *Titus Andronicus* also von Anfang an sexualisiert. Umgekehrt ist die Sexualität in *Much Ado About Nothing* durch die ihr innewohnende Bereitschaft zur Gewalttätigkeit, zur Verstellung, zum Liebesverrat gefährdet. Analog

4 William Shakespeare, *Titus Andronicus*, hg. v. Jonathan Bate, London: Routledge, 1995 (The Arden Shakespeare, 3rd series), 1.1.617. Akt-, Szenen- und Versangaben im Folgenden direkt nach dem Zitat. Eckige Klammern in Regieanweisungen markieren Hinzufügungen des Herausgebers.

5 Vgl. dazu Pascale Aebischer, *Shakespeare's Violated Bodies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 25-28. Aebischer analysiert auch die Gewaltdarstellungen in Inszenierungen des *Titus Andronicus* auf englischsprachigen Bühnen und im Film.

zur Jagdszene, aber gleichsam gegenläufig, dient der Maskenball in *Much Ado* in erster Linie dem Liebeswerben der verschiedenen Paare. Dieses verläuft aber beachtlich aggressiv und missverständlich. Die Maske der heimgekehrten Krieger Don Pedro, Claudio, Benedick und Balthasar gibt ihren jeweiligen Tanzpartnerinnen die Freiheit, ihnen – scheinbar unabsichtlich – unliebsame Wahrheiten und Schmähungen ins Gesicht zu sagen. Im Gespräch mit ihrem ‚unbekannten‘ Tänzer, Benedick, bezeichnet die scharfzüngige Beatrice eben jenen „Signor Benedick“ als einen Narren, einen Verleumder, „a very dull fool“, der nicht wegen seines Witzes, wie er selbst meint, sondern wegen seiner „villainy“ beliebt ist, zugleich aber von allen verlacht wird.⁶ Aber auch die anderen, ‚braveren‘ Frauenfiguren verweisen die heimgekehrten Helden auf ihre Plätze. Hero und ihre Hofdame Margaret beharren auf ihrer begrenzten Verfügbarkeit, für die Dauer eines Tanzes, und auf ihrer Freiheit, den Tanzpartner wieder wegzuschicken: „MARGARET God match me with a good dancer! [...] And God keep him out of my sight when the dance is done!“ (2.1.96-99) Hero wird noch deutlicher: „So you walk softly, and look sweetly, and say nothing. I am yours for the walk; especially when you walk away“ (2.1.88-89). Für die Dauer des Tanzes bestimmt die Frau die Regeln. Selbst der Feldherr Don Pedro muss auf Heros Verlangen sanft, süß und schweigsam sein, also geradezu einem ‚weiblichen‘ Verhaltensmuster entsprechen. Der Maskenball erschafft sich vorübergehend eine verkehrte Welt, in der die Frauen das Sagen haben.

In der Ballszene wird mit Überschreitungen der Geschlechternormen gespielt; das emanzipatorische Potential ist jedoch auf die Dauer dieses ‚Ausnahmezustands‘ begrenzt. Im Gegenzug stellt der Maskenball die Keimzelle der misogynen Intrige dar, der Hero beinahe zum Opfer fällt. Der Intrigant Don John nutzt die Maskerade aus, um Claudio – den er als Benedick adressiert – einzureden, der Fürst werbe für sich selbst um Hero, und säht damit das erste Misstrauen zwischen den Liebenden. In dieser Szene zeigt sich nicht nur, wie instabil Identitäten sind, die durch Masken, Zuschreibungen und Benennungen konstituiert werden, sondern auch, wie leichtgläubig Claudio ist, der die Beschuldigung sofort und unhinterfragt glaubt. Bezeichnenderweise gibt er Hero die Schuld – „Beauty is a witch / Against whose charms faith melteth into blood“ (2.1.164-165) – und lässt sie fallen: „Farewell, therefore, Hero!“ (2.1.167). Frauenschönheit lässt, scheinbar, die Treue unter Männern dahinschmelzen; die daraus entstehende Aggression richtet sich aber gegen die Frau, die ‚Ursache‘ des Konflikts. Vor allem ist es das geringe Vertrauen der Männer in die Integrität der Frauen, das diese Wendung – von der Liebe zur Rache – ermöglichen wird. Die Struktur von Don Johns Intrige ist hier schon präfiguriert; die Komödie verweist bereits in der heiteren Ballszene auf ihr tragisches Potential.

6 William Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, hg. v. Claire McEachern, London: Routledge, 2006 (= The Arden Shakespeare, 3rd series), 2.1.125-30. Akt-, Szenen- und Versangaben im Folgenden direkt nach dem Zitat. Eckige Klammern in Regieanweisungen markieren Hinzufügungen der Herausgeberin.

Eine saubere Trennung der Gattungen, wonach die Komödie *Much Ado About Nothing* um Liebe und Verführung kreist, die Tragödie *Titus Andronicus* dagegen um Gewalt, Rache und Tod, lässt sich nicht aufrechterhalten. Verführung, Brautwerbung und sogar Komik sind auch in *Titus* präsent⁷, ebenso wie Intrige, Tod und Begräbnis in *Much Ado*. Täuschung und Verstellung sind in beiden Dramen die entscheidenden Strategien, die sowohl von den ethisch integren wie von den negativ besetzten Figuren – soweit sich eine solche Unterscheidung hier überhaupt treffen lässt – eingesetzt werden. Tamoras Plädoyer für Vergebung und Versöhnung am Ende des ersten Akts dient lediglich als Cover für ihren Racheplan; ebenso hat sich Don John nur zum Schein mit seinem Bruder Don Pedro ausgesöhnt. Aber Titus' Einladung zum Versöhnungsfestmahl im fünften Akt ist in ähnlicher Weise eine Täuschung: der Auftakt zum finalen Gemetzel. Don Pedro wird beinahe zum Opfer der Intrige seines Bruders, aber er ist auch die treibende Kraft hinter der – freilich zunächst einmal komischen – Intrige gegen Benedick und Beatrice.

Nicht nur die Handlungsweisen und Motive der Figuren sind trügerisch. Auch materielle Dinge und Orte bilden gleichsam einen schwankenden Boden. Im zweiten Akt von *Titus Andronicus* wird der Wald vom *locus amoenus* –

The birds chant melody on every bush,
The snake lies rolled in the cheerful sun,
The green leaves quiver in the cooling wind
And make a chequered shadow on the ground (2.2.12-15)

– zum *locus horridus* („The woods are ruthless, dreadful, deaf and dull“, 1.1.628), zum Tatort der grauenvollen Vergewaltigung Lavinias. Das Setting des zweiten Akts in *Much Ado* ist ein Ball, auf dem die Identität der Protagonisten hinter Masken verborgen ist; bezeichnenderweise täuschen die Maskierten die Betrachter nicht, sondern geben ihnen die Möglichkeit, ihnen eine falsche Identität zuzuschreiben. Die absichtliche Verkennung erlaubt es Beatrice, im Liebeskrieg gegen Benedick, wie auch Don John in seiner politischen Intrige, einen Treffer zu landen und ihre jeweilige Botschaft an den ‚falschen‘, und damit an den eigentlich gemeinten Adressaten zu bringen: „CLAUDIO Thus answer I in the name of Benedick, / But hear these ill news with the ears of Claudio“ (2.1.157-1158). Und so geht es weiter – die Akteure in beiden Dramen bewegen sich auf epistemologisch unsicherem Grund, der einen idealen Boden für Intrigen und Selbsttäuschungen bildet.

Erst im fünften Akt fallen Maske und wahre Identität, als Ergebnis einer paradoxen Negierung, zusammen: Tamora verkleidet sich als Nicht-Tamora („I am not Tamora“, 5.2.28), wird aber von Titus trotz ihrer Verkleidung, die ihre symbolische Identität („Revenge“) repräsentiert, als Tamora erkannt. Hero verkleidet sich als Nicht-Hero, als Wiedergängerin einer scheinbar Toten („The former Hero!

7 S. dazu Richard T. Brucher, „Tragedy, Laugh On: Comic Violence in *Titus Andronicus*“, *Renaissance Drama* 10 (1979), S. 71-91.

Hero that is dead!“; 5.4.65), und ermöglicht damit die Wiederholung und Vollendung der ersten, verpfuschten Hochzeit. Beide Stücke operieren also in einem Spannungsfeld zwischen Täuschung und Identität, das erst am Ende zu Gunsten des zweiten Pols aufgelöst wird, so dass im fünften Akt vollendet werden kann, was im ersten Akt begonnen wurde: der Übergang vom Krieg zum Frieden. Aber auch diese Enden, in denen die beiden Dramen scheinbar zur Konvention ihrer jeweiligen Gattung – dem durch eine Doppelhochzeit markierten Happy End der Komödie, der Bestrafung der Schurken und dem Übergang zur nächsten, unbelasteten Generation in der Tragödie – zurückkehren, verweigern sich letztlich einem Abschluss. Ob im Rom des jungen Lucius Andronicus wirklich mit Frieden und ziviler Ordnung zu rechnen ist, ob die Ehepaare in *Much Ado* ‚happily ever after‘ leben werden, bleibt offen.

2. Das Opfer des Alarbus als problematische Transferfiguration

Die Strukturanalogien zwischen *Titus Andronicus* und *Much Ado About Nothing* werden besonders im Vergleich der jeweiligen ersten Akte deutlich. Die Handlung verläuft auffallend parallel: Eine siegreiche Soldatentruppe kehrt mit ihrem Anführer aus dem Krieg zurück und wird von den Daheimgebliebenen begrüßt. Eine Regelung für die künftige zivile Ordnung wird gefunden, stellt sich aber schon bald als brüchig heraus. In *Much Ado* stellt das Gastrecht die maßgebliche Grundlage der (vorläufigen) Versöhnung dar: Sowohl der Sieger Don Pedro und seine Anhänger als auch der besiegte Don John werden von Leonato gastlich aufgenommen. In *Titus Andronicus* wird der Kampf um das Imperium durch den Verzicht des siegreichen Feldherrn Titus zugunsten von Saturninus entschieden. Die heimgekehrten Krieger sollen sich nun von den Kriegstaten reinigen und auf den Frieden einstellen. Die besiegten Gegner werden in die Gemeinschaft aufgenommen. Und schliesslich werden jeweils zwei Liebeshandlungen eingeleitet bzw. erneuert, die in *Titus* noch im ersten Akt zur Hochzeit führen, in *Much Ado* erst im fünften Akt. Die jeweilige Positionierung der Hochzeit, am Anfang oder am Ende, entscheidet somit über die Gattung. In beiden Dramen endet der erste Akt mit dem Auftritt des Schurken, der seine Intrige ankündigt und damit die Versöhnung als eine nur scheinbare enthüllt.⁸ Angesichts dieser frappierend parallelen Struktur sind die Unterschiede besonders signifikant. Der wichtigste ist das rituelle Menschenopfer in *Titus Andronicus*, das in *Much Ado About Nothing* keine Entsprechung hat.

⁸ Die Akteinteilung von *Titus Andronicus* ist umstritten. Ich beziehe mich auf die von Jonathan Bate vorgenommene Einteilung, die den 1. Akt mit einem Monolog Aarons und dem anschließenden Auftritt von Chiron und Demetrius enden lässt, in dem sie, angestachelt von Aaron, die gemeinsame Vergewaltigung Lavinias verabreden. Vgl. *Titus Andronicus*, Anm. des Herausgebers, S. 158.

Titus Andronicus beginnt mit der siegreichen Rückkehr der römischen Truppen aus dem zehnjährigen Krieg gegen die Goten. Von den 25 Söhnen des Feldherrn Titus Andronicus sind 21 im Krieg gefallen. Ihre Beisetzung stellt, nach Titus' Worten, den Schlussakt des Krieges dar:

TITUS Romans, of five-and-twenty valiant sons,
Half of the number that King Priam had,
Behold the poor remains, alive and dead:
These that survive, let Rome reward with love;
These that I bring unto their latest home,
With burial amongst their ancestors.
Here Goths have given me leave to sheathe my sword. (1.1.82-88)

Die Beisetzung der Gefallenen markiert die Grenze zwischen Krieg und Frieden und zwischen Leben und Tod. Der Übergang ist jedoch prekär. Wenn das Ritual nicht richtig funktioniert, bleiben die Toten am diesseitigen Ufer des Styx und können die Lebenden als Schatten heimsuchen. Die Tragödie kreist um dieses Problem, die richtige Bestattung, und damit den möglichen oder unmöglichen Abschluss der Trauer um die Kriegsverluste.

Der Preis des Krieges, die Gefallenen, wird dagegen in der Komödie verschleiert. Don Pedro und seine Truppen kehren heim aus einem scheinbar blutlosen, verlustlosen Krieg: „LEONATO How many gentlemen have you lost in this action? / MESSENGER But few of any sort, and none of name“ (1.1.5-7). Bei diesem Feldzug handelte es sich also um eine eher sportliche Auseinandersetzung, deren Hauptzweck nicht das Töten des Gegners, sondern die persönliche Bewährung der Kämpfer war. Der junge Claudio hat sich besonders ausgezeichnet und damit seinen ‚Kapitalwert‘ auch auf dem Heiratsmarkt beträchtlich erhöht. Der verlustlose „merry war“ (1.1.58) wird im Weiteren als scharfer Krieg der Worte zwischen Beatrice und Benedick fortgesetzt: „BEATRICE I pray you, how many hath he [Benedick] killed and eaten in these wars? But how many hath he killed? For indeed I promised to eat all of his killing“ (1.1.39-42). Die Erinnerung an blutige und gar kannibalische Übergangsriten von Krieg zu Frieden bleibt im komischen Register nur noch als Scherz erhalten. Was in *Titus* exzessiv ausagiert wird, wird in *Much Ado* gleichsam sprachlich sublimiert und in den erotisch prickelnden Wortwitz der Kontrahenten im Liebeskrieg überführt.

In *Titus Andronicus* ist der Übergang vom Kriegszustand zum Frieden durch eine Abfolge ritualisierter Handlungen viel schärfer markiert: das Begräbnis der Gefallenen, die Wahl des neuen Kaisers, die Abgabe des Imperiums und des Schwerts durch Titus. Zentraler Bestandteil des Begräbnisrituals aus Sicht der Andronici ist das Opfer des edelsten gotischen Kriegsgefangenen:

LUCIUS Give us the proudest prisoner of the Goths,
That we may hew his limbs and on a pile
Ad manes fratrum sacrifice his flesh
Before this earthly prison of their bones,
That so the shadows be not unappeased,

Nor we disturbed with prodigies on earth.
 TITUS I give him you, the noblest that survives,
 The eldest son of this distressed queen.
 TAMORA [kneeling] Stay, Roman brethren, gracious conqueror,
 Victorious Titus, rue the tears I shed,
 A mother's tears in passion for her son!
 And if thy sons were ever dear to thee,
 O, think my son to be as dear to me.
 Sufficeth not that we are brought to Rome
 To beautify thy triumphs, and return
 Captive to thee and to thy Roman yoke?
 But must my sons be slaughtered in the streets
 For valiant doings in their country's cause?
 O, if to fight for king and commonweal
 Were piety in thine, it is in these.
 Andronicus, stain not thy tomb with blood.
 Wilt thou draw near the nature of the gods?
 Draw near them then in being merciful.
 Sweet mercy is nobility's true badge:
 Thrice noble Titus, spare my first-born son. (1.1.99-123)

Hier stossen zwei unterschiedliche ethische Ordnungen, zwei Vorstellungen von Pietät aufeinander. Bezeichnenderweise ist es die gefangene Königin der Goten, die, auf höchstem rhetorischen Niveau, eine Sprache der Humanität, der Vergebung und des Edelmut einbringt, während die Wortwahl des Lucius sehr ‚robust‘ ist und die im Stück sich häufenden Zerstückelungen sprachlich vorwegnimmt. Tamoras spontan gehaltene Rede besticht durch ihre *elocutio*, ihre stilistische Ausarbeitung, etwa in rhetorischen Figuren wie dem Parallelismus in vv. 110-11, durch den eine Äquivalenz zwischen Titus' und ihren eigenen Söhnen hergestellt wird. Diese Äquivalenz wird in vv. 115-18 weiterentwickelt, so dass die Kriegstaten ihrer Söhne ebenso legitim und verdienstvoll erscheinen wie die vaterländischen Taten der Römer. *Exordium* und *peroratio* der Rede, begleitet von der entsprechenden *actio* (Kniefall und Tränen), enthalten einen äusserst wirkungsvollen, wenn auch vergeblichen Appell an Titus' Edelmut und an die Gefühle der Zuhörer. Da kunstvolle Rhetorik sowohl in der römischen Literatur als auch im Humanismus der Renaissance ein Ausweis hoher Zivilisation ist, ist Tamoras Rede doppelt effektiv. Sie ist nicht nur durch ihre appellative Struktur sehr bewegend, sie betont auch die Menschlichkeit der Goten – und damit ihre Gleichwertigkeit mit den nur scheinbar zivilisatorisch überlegenen Römern.

Die Opferung des Alarbus ist offensichtlich der Anlass für die folgenden Grausamkeiten, die sich nach dem Prinzip der kumulierenden Reziprozität, d.h. Symmetrie und Übersteigerung, fortsetzen. Den zerhackten Gliedmassen und dem verbrannten Fleisch des Alarbus werden Tamora und ihre jüngeren Söhne die abgehackten Hände und herausgeschnittene Zunge Lavinias entgegensetzen, *und* dazu ihre Schändung *und* die Ermordung des Bassianus. Wie jetzt Tamora vergeblich um das Leben ihres Sohnes fleht, wird Titus im dritten Akt vergeblich vor den

römischen Senatoren und Tribunen knien und um das Leben von *zwei* Söhnen bitten. Für die abgehackten Köpfe seiner Söhne, die ihm Tamora und Saturninus höhnisch für seine eigene abgetrennte Hand übersenden, wird Titus der Königin die abgehackten *und* gekochten *und* gemahlenen *und* zu Pasteten verarbeiteten Köpfe ihrer Söhne servieren.

Ganz offenkundig versagt das Opferritual; die irenische Wirkung des Opfers stellt sich nicht ein. Die Trennung zwischen Krieg und Frieden, Leben und Tod kann nicht implementiert werden. Warum ist das Opfer nicht erfolgreich? Zahlreiche Kommentatoren des *Titus* greifen René Girards Begriff der ‚Krise des Opferkultes‘ auf.⁹ Der Ritus selbst kann demzufolge zum „Auslöser der Gewalt“ werden, wenn, wie etwa in Euripides’ Drama *Herakles*, es die „opferkultische Gewalt“ selbst ist, „die *eine schlechte Wendung nimmt*“.¹⁰ Eine schlechte Wendung tritt ein, wenn die „Differenz zwischen unreiner und reinigender Gewalt“¹¹ verloren geht und sich die gegenseitige Gewalt in der Gemeinschaft ausbreiten kann:

Die opferkultische Differenz, der Unterschied zwischen dem Reinen und dem Unreinen, kann nicht aufgehoben werden, ohne alle anderen Unterschiede mitzureißen. Es handelt sich hier um ein und denselben Prozeß der Überflutung durch die gewalttätige Reziprozität. Die *Krise des Opferkultes* ist also als *Krise der Unterschiede* zu definieren und damit als Krise der kulturellen Ordnung insgesamt. Diese kulturelle Ordnung ist nämlich nichts anderes als ein organisiertes System von Unterschieden, das den Individuen ihre ‚Identität‘ verleiht und so deren Zuordnung zueinander ermöglicht.¹²

Die Krise des Opferkultes in *Titus Andronicus* lässt sich als eine Krise der unzureichenden Unterschiede interpretieren. Bereits Tamoras rhetorische Strategie zielt auf eine Aufhebung der Differenz. Der absolute Gegensatz zwischen siegreichen Römern und besiegten Goten, der aus Sicht der Andronici das Opfer ihres edelsten Gefangenen möglich und nötig macht, wird in Tamoras Rede relativiert: Die Römer werden als ‚Brüder‘ angesprochen; die Mutterliebe korrespondiert mit der Vaterliebe, der Patriotismus der Goten mit dem der Römer. Der *pharmakos*, das Opfertier, ist damit denen, die das Opfer durchführen, zu ähnlich. Wie Stephen Mead argumentiert, hat Tamoras Anrufung einer den Römern und Goten gemeinsamen Menschlichkeit die notwendige Abgrenzung der Opferfigur aufgelöst:

In effect, Alarbus has been too fully assimilated into the Roman community to serve as an appropriate sacrificial victim. The ritual immediately skews the social

9 Vgl. etwa Arthur L. Little, *Shakespeare Jungle Fever. National-Imperial Re-Visions of Race, Rape, and Sacrifice*, Stanford: Stanford University Press, 2000, S. 48.

10 René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh, Frankfurt am Main: Fischer, 1994, S. 63.

11 Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, S. 76 (Anm. 10).

12 Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, S. 77 (Anm. 10).

structure and redistributes individual identity rather than binding the community in an affirmation of its identity.¹³

Schon aus diesem Grund muss die Opferung des Alarbus eine tiefgreifende Kategorienkrise auslösen.

Alarbus selbst bleibt stumm. Er wird als Opferfigur gekennzeichnet und abgeführt, um dann im Off zerhackt und verbrannt, in amorphe Materie verwandelt zu werden. Das problematische Ritual leitet damit einen Prozess ein, der nicht nur in *Titus Andronicus*, sondern auch in *Much Ado About Nothing* immer wieder durchgespielt wird: die Auflösung von Identität, die mit der Ausgrenzung und dem Verstummen einher geht. Es ist dieser Prozess, der weitere Gewalt erzeugen wird:

The sacrificial offering of Alarbus generates a number of answering transactions, which similarly deny individuals the power of self-presentation, and indeed reveal a society that has lost any symbolic form of currency, and is reduced to trading only in bodily parts. [...] In addition to the physical assaults on the organs of signification (the hand and the mouth), there are in the play repeated refusals to listen, and repeated suppressions of speech.¹⁴

Nicht nur Tamoras explizite Gleichsetzung zwischen Gotenkriegern und Römerkriegern, ihren Söhnen und Titus' Söhnen führt zu einem Kollaps dichotomer Kategorien. Die antithetische Besetzung der Kategorien ‚Römer‘ und ‚Barbaren‘ wird gerade durch das Reden und Handeln der Andronici unterminiert. Titus erscheint zwar zunächst als Vertreter römischer *virtus*. Doch schon seine kurzangebundene Reaktion auf Tamoras Bitte um Gnade – „die he must“ (1.1.128) – lässt nicht nur Titus, sondern die römische Tugend an sich als ausgesprochen hartherzig, unmenschlich und *barbarisch* erscheinen.

Aufgrund der unklaren zeitlichen Verortung des Dramas, das Verweise auf die römische Republik, die Spätantike, das Mittelalter und sogar die Reformation, also Shakespeares Gegenwart, enthält, ist auch das Christentum auf unterschiedliche Weise in diesem Römerdrama präsent. Tamoras Apell an Brüderlichkeit, Barmherzigkeit und Gnade erhält somit einen deutlich christlichen Akzent, der Titus' traditionsverhaftete *virtus* in Frage stellt. Dass eine christlich konnotierte Appellstruktur ausgerechnet der barbarischen Gotenkönigin in den Mund gelegt wird, erscheint nicht als besonders verwunderlich, da die Gotenarmee im vierten und fünften Akt nicht nur als kommende Kraft auftritt, die die Wiederherstellung der Ordnung in Rom garantiert, sondern auch metonymisch mit dem Christentum assoziiert wird (5.1.20-23). Der Gegensatz zwischen Barbaren und den Vertretern römischer Zivilisation erscheint somit als äusserst prekär, und die *pietas* der Andronici kann als erstarrte, falsche Religiosität verdammt – „TAMORA (*rising*)

13 Stephen X. Mead, „The Crisis of Ritual in *Titus Andronicus*“, in: *Exemplaria* 6.2 (Asheville 1994), S. 459-479, hier S. 469.

14 Derek Hughes, *Culture and Sacrifice. Ritual Death in Literature and Opera*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, S. 69.

O cruel, irreligious piety!“ (1.1.133) – und sogar mit den als besonders barbarisch bekannten Skythen verglichen werden: „CHIRON Was never Scythia half so barbarous!“ (1.1.134).

In einer einflussreichen Studie hat Francis Barker die These aufgestellt, *Titus Andronicus* arbeite mit zwei unterschiedlichen Anthropologien: einer ‚positiven Anthropologie‘, in der Rom als ‚primitive Gesellschaft‘ mit ihren Ritualen, Sitten und Gebräuchen beschrieben werde, und einer ‚strukturellen Anthropologie‘, die jenseits aller semantischen Füllungen eine binäre Opposition zwischen Römern und Goten, der Zivilisation und ihrem ‚Aussen‘, herstelle:

The text is thus bracketed by elaborate funeral on the one hand, and its marked lack for those who are not of Rome on the other: rites are counterposed to waste. This contrast represents the formation of an ‚anthropological‘ structure which is rehearsed over and over again in the play. As distinct from the ‚positive‘ description of the custom and belief of the world of the play, it establishes, rather, a boundary between behaviour and belief that is marked as being within the community, and that which is not. To one side of the boundary lies culture, and to the other lies either unmarked behaviour, or behaviour which is marked as the determinate ‚other‘ of culture.¹⁵

Dieser Analyse ist nur bedingt zuzustimmen. Vielmehr möchte ich argumentieren, dass die Opposition zwischen Zivilisation und Barbarei bereits im ersten Akt aufgelöst wird. Das Verhältnis zwischen den beiden semantischen Polen des Stücks ist dynamisch und instabil. Auch wenn Tamora, ihre Söhne Chiron und Demetrius und der Moor Aaron durch ihre Handlungen und Worte immer wieder als ‚barbarisch‘ markiert werden, haben doch insbesondere Tamora und Aaron ihre ‚menschlichen‘ Momente, in denen sie über die anderen Figuren auf rhetorischer, aber auch, paradoxerweise, auf ethischer Ebene hinauswachsen. Bezeichnenderweise sind es Momente der Mutter- bzw. Vaterliebe, in denen die beiden ‚Schurken‘, wie vorübergehend auch immer, von der barbarischen zur zivilisierten Seite wechseln: als Tamora um das Leben von Alarbus fleht, und als Aaron seinen neugeborenen Sohn zu Gesicht bekommt (4.2.90-113). Diese Momente elterlicher Fürsorge und Zärtlichkeit stehen in Kontrast zur strengen *potestas* des Familienvaters Titus, der selbst in Augenblicken tiefster Trauer und Verzweiflung das Unglück seiner Kinder auf sich selbst bezieht, etwa als er das ‚verwundete Reh‘ Lavinia erblickt:

TITUS It was my dear¹⁶, and he that wounded her
Hath hurt me more than had he killed me dead.
For now I stand as one upon a rock,
Environed with a wilderness of sea,
Who marks the waxing tide grow wave by wave,

15 Francis Barker, *The Culture of Violence. Tragedy and History*, Manchester: Manchester University Press, 1993, S. 147-148.

16 Ein Wortspiel zu ‚deer‘ in 3.1.90, noch deutlicher in der Schreibweise ‚Deare‘ in Q1; vgl. *Titus Andronicus*, Anm. des Herausgebers, S. 195.

Expecting ever when some envious surge
 Will in his brinish bowels swallow him.
 This way to death my wretched sons are gone;
 Here stands my other son, a banished man,
 And here my brother, weeping at my woes.
 But that which gives my soul the greatest spurn
 Is dear Lavinia, dearer than my soul. (3.1.92-103)

Die Verschiebung des Barbarischen auf die Seite der Römer wird in der Opferszene durch die Sprache des Lucius Andronicus noch weiter betont, der gar nicht oft genug wiederholen kann, wie er die Gliedmassen von Alarbus zerstückeln wird: „Let's hew his limbs till they be clean consumed“ (1.1.132); oder nach dem Opfer-ritual: „Alarbus' limbs are lopped / And entrails fed the sacrificing fire“ (1.1.146-7). Durch dieses sprachliche Herumhacken auf Alarbus wird das feierliche Menschenopfer in einen kindischen, privaten Akt – „a rather puerile personal revenge rite“ – verwandelt, der die rituelle Gewalt aus dem externen Feld des Krieges in die innere Welt der römischen Gemeinschaft überführt und zugleich „the true nature of Roman sacrificial ritual as an arbitrary, murderous whim“ entlarvt.¹⁷

Der willkürliche und zugleich zutiefst private Grundton im vorgeblich staats-tragenden Menschenopfer wird noch genauer ans Licht gebracht, als die nächste Grausamkeit begangen wird: die Tötung des Mutius, des eigenen Sohnes, durch Titus Andronicus. Die durch das verfehlte Opfer generierte Gewalt wird also zunächst nicht von den Goten, sondern von den Römern untereinander ausgeübt. Zugleich wird der Wert der dem Staatswohl geopferten Andronici-Söhne relativiert, da einer der wenigen verbleibenden aus nichtigem Anlass vom Vater erschlagen wird. Titus' Vaterliebe kann den Vergleich mit Tamoras affektiv verankerter Mutterliebe nicht standhalten. Die römische Familienstruktur basiert auf Gewalt, der *vitae necisque potestas* des Vaters, der sich Töchter wie Söhne bedingungslos zu unterwerfen haben.

Titus' anschließende Weigerung, Mutius im Familiengrab beisetzen zu lassen, führt gleich zur nächsten Krise, die beinahe mit der finalen Selbstauslöschung der Andronici endet. Erst durch den Appell seines Bruders Marcus wird Titus dazu gebracht, seine Erlaubnis zum ordentlichen Begräbnis zu erteilen: „Thou art a Roman, be not barbarous“ (1.1.383). Die Dichotomie zwischen Römer und Barbar erweist sich also ein zweites Mal als äusserst instabil, und Titus schafft es nur ganz knapp, die Kategoriengrenze aufrecht zu erhalten, indem er dem Appell des Bruders widerwillig nachgibt. In den folgenden Akten aber wird eine Spirale der regressiven Gewalt in Gang gebracht, in der sich beide Parteien gegenseitig in ihrer Barbarei übertrumpfen und *civilitas* nur noch als höhnisches Zitat ins Spiel bringen, etwa im in Lavinias Körper eingeschriebenen ‚Ovidzitat‘ der Vergewaltigter Chiron und Demetrius. Wenn sie nach der Tat Lavinias Hände abhacken, über-

17 Louise Noble, „And Make Two Pasties of Your Shameful Heads': Medicinal Cannibalism and Healing the Body Politic in Titus Andronicus“, in: *English Literary History* 70 (Baltimore 2003), S. 677-708, hier S. 692.

trumpfen sie nicht nur Ovids Tereus, sondern verweisen auch zurück auf die zerstückelten Gliedmassen ihres Bruders Alarbus, den Ausgangspunkt der zirkulierenden Gewalt.

3. Geopferte Töchter: Lavinia und Hero

Unter den Transferritualen, die den Übergang vom Krieg zum Frieden sicherstellen sollen, finden sich auch Hochzeitsriten. Im Gegensatz zum rituellen Menschenopfer in *Titus Andronicus* gehören Verlobung und Hochzeit ins heitere Register. In beiden Dramen zählen jedoch Hochzeitsvorbereitungen eher zu den friedensstörenden als den friedensstiftenden Prozessen: Die freudige Feier schlägt um in den Brautraub oder die Verstoßung der Braut. Dieser tragische Umschlag aus dem Diskurs der Heiterkeit in den Diskurs der Gewalt gilt bezeichnenderweise auch für die Komödie.

Der Wortkrieg zwischen Beatrice und Benedick speist sich aus ihrem Widerstand gegen die Ehe. Beide definieren die Ehe als Macht- und Unterwerfungsverhältnis, in dem das jeweils eigene Geschlecht den Kürzeren zieht. Während Benedick die Ehe als ‚Joch‘ beschreibt (1.1.189), artikuliert Beatrice den Verlust an Eigenständigkeit für die verheiratete Frau ungleich deutlicher: „Would it not grieve a woman to be overmastered with a piece of valient dust? To make an account of her life to a clod of wayward marl? No, uncle, I’ll none“ (2.1.53-56). Beider widerstandsloses Umkippen aus verbaler Gewalt in Liebeswerben, nachdem ihnen vorgetäuscht wurde, der jeweils andere liebe sie, verhält sich spiegelbildlich zu Claudios Gefühlsumschwung, der ihn vom Liebeswerben zu verbaler Gewalt führt, sobald er Hero für unkeusch hält. Diese abrupten Wechsel unterstreichen die instabile Abgrenzung von Heiterkeit und Gewalt, Liebe und Krieg.

Die von Verlobungen und Hochzeiten ausgehende Unruhe leitet sich nicht nur von der Wucht individueller Passionen ab, sondern auch von Störungen im Übergabemechanismus der jeweiligen Braut, also im Transfer vom Haus des Vaters in die Hände des Bräutigams. Anstatt als soziale Bindungen stiftendes Tauschobjekt im Allianzdispositiv zu fungieren, wird damit die Braut ohne ihr Zutun zum Störfaktor und damit letztlich zum Opfer, das real oder symbolisch getötet werden muss, bevor der Übergang zum tatsächlichen Frieden im jeweiligen fünften Akt abgeschlossen werden kann. Das Problem liegt in einer Art Doppelvergabe der Braut. In *Titus Andronicus* bittet Saturninus, nach seiner Wahl zum Kaiser, um Lavinias Hand; Titus stimmt zu, obwohl Lavinia schon dem Bassianus versprochen ist. Damit erweist sich Titus einerseits als loyal gegenüber dem neuen Herrscher, andererseits als vertragsbrüchig gegenüber dem unterlegenen Thronkandidaten. Politische und familiäre Motivationen werden hier auf unklare Weise vermischt. Die Folge ist ein paradoxer Brautraub („rape“): Bassianus raubt die Braut, die ihm eigentlich gehört – „this maid is mine“ (1.1.280). Da Saturninus seine Affekte inzwischen von Lavinia auf Tamora übertragen hat, gibt es eigentlich keinen Grund mehr zum Konflikt. Es geht hier jedoch nicht nur um Liebe, sondern

um Besitzverhältnisse und um unterschiedliche Deutungen des römischen Rechts. Laut Marcus Andronicus ist Bassianus im Recht: „*Suum cuique* is our Roman justice: / This prince in justice seizeth but his own“ (1.1.284-5). Dagegen sieht Titus in Bassianus' Brautraub einen Verstoß gegen seine absolute Verfügungsgewalt als Vater. Die erste Konsequenz dieses Konflikts ist Titus' Totschlag seines Sohnes Mutius. Wie das verpfuschte Opfer des Alarbus führt auch die verpfuschte Verheiratung Lavinias zu Konflikt statt zu Versöhnung und trägt zur Spirale der Gewalt bei.

In *Much Ado About Nothing* scheint alles viel harmloser. Nach der Rückkehr aus dem Krieg verliebt sich Claudio spontan in Hero; vielmehr hatte er sich schon vor dem Feldzug in sie verliebt, aber erst in der Friedenszeit öffnen sich seine Augen für das erotische Potential der Begegnung. Der Übergang zum Frieden findet hier also zunächst auf der mentalen und affektiven Ebene statt, indem „war-thoughts“ durch „delicate desires“ ersetzt werden, Kriegsgedanken durch Libido:

CLAUDIO Hath Leonato any son, my lord?
 DON PEDRO No child but Hero; she's his only heir.
 Dost thou affect her, Claudio?
 CLAUDIO O my lord,
 When you went onward on this ended action
 I looked upon her with a soldier's eye,
 That liked, but had a rougher task in hand
 Than to drive liking to the name of love.
 But now I am returned, and that war-thoughts
 Have left their places vacant, in their rooms
 Come thronging soft and delicate desires,
 All prompting me how fair young Hero is,
 Saying I liked her ere I went to wars.
 DON PEDRO Thou wilt be like a lover presently
 And tire the hearer with a look of words.
 If thou dost love Hero, cherish it,
 And I will break with her and with her father,
 And thou shalt have her. (1.1.275-291)

Heros Zustimmung wird hier, wie die Lavinias, als selbstverständlich vorausgesetzt. Dennoch deutet bereits der erste Akt auf die Probleme auch dieses Liebeswerbens hin, die sich nicht nur aus der Stellvertreterrolle Don Pedros, und damit dem ersten Keim von Misstrauen auf Seiten Claudios, entwickeln. Einiges ist merkwürdig an dieser Liebesgeschichte. Zum ersten ist unklar, wann eigentlich sich Claudio, nach seiner Rückkehr aus dem Krieg, in Hero verliebt haben kann, da sie zum Zeitpunkt seines Liebesgeständnisses gegenüber Benedick – „didst thou note the daughter of Signor Leonato?“ (1.1.154-5) – noch gar keinen Auftritt hatte. Zum zweiten vermischt sich der romantische Liebesdiskurs von Anfang an mit dem ökonomischen Diskurs, in dem die Braut – Leonatos „only heir“ – zu einem wertvollen Tauschobjekt zwischen Männern wird. Die Braut hat einen Preis: „CLAUDIO Can the world buy such a jewel? / BENEDICK Yea, and a case to

put it into“ (1.1.171-2). Und schließlich ist die Austauschbarkeit der Liebenden frappierend. Leonato erwartet einen Heiratsantrag Don Pedros in eigener Sache und geht von Heros Zustimmung aus: „Daughter, remember what I told you. If the prince do solicit you in that kind, you know your answer“ (2.1.258-60). Ob Don Pedro oder Claudio, solange die Heirat vorteilhaft ist, werden die Gefühle der Braut – die in dieser Szene stumm bleibt – nicht berücksichtigt. Diese aus heutiger Sicht mangelnde Individualisierung ist nicht auf das weibliche Geschlecht beschränkt. Auch von Claudio wird im fünften Akt erwartet, zur Sühne die angeblich an ihrer Schande gestorbene Hero durch eine andere, ihm unbekannte Braut zu ersetzen.

Cynthia Marshalls These zufolge verhandeln die Dramen der englischen Renaissance zwei konkurrierende Subjektivitätsmodelle. Der Vorstellung eines autonomen, stabilen Selbst, die sich in der Neuzeit durchsetzen wird, steht ein älteres, aus der Humoralpathologie stammendes Konzept gegenüber, das das Selbst als ‚flüssig‘, veränderlich und von körperlichen wie äusseren Faktoren (dem Verhältnis der vier Körpersäfte, der Stellung der Gestirne) abhängig sieht.¹⁸ Der Genuss an exzessiven Gewaltdarstellungen ist demnach symptomatisch für eine Ästhetik der ‚Zersplitterung‘ (*shattering*) oder Negation des Selbst, die eine „counter-force to the nascent ethos of individualism“ darstellt.¹⁹ In Tragödien wie *King Lear* und *Titus Andronicus* lässt sich diese Konkurrenz der Subjektivitätsmodelle und der damit verbundenen Ästhetiken besonders gut beobachten.

Aber auch in den Komödien lässt sie sich zeigen, wenngleich die symptomatische Gewalt und die Selbstnegation wesentlich weniger explizit dargestellt werden. Dies hängt mit dem repräsentativen Code der Komödien zusammen:

In den Komödien treten Gewalt und Terror gewöhnlich als Drohung auf, also in einer sprachlichen Form als performativer Sprechakt, der die Möglichkeit der Umsetzung von rhetorischer Gewalt in körperliche impliziert.²⁰

Das Ausleben von Zerstückelungsphantasien in *Titus Andronicus* hat somit in *Much Ado About Nothing* keine manifeste Entsprechung. Aber auch performative Sprechakte haben ja reale Auswirkungen. Während Lavinias Vergewaltigung unausweichlich zu ihrer Tötung durch Titus führt, hat Heros rein sprachliche ‚Schändung‘ durch Claudio ihren symbolischen Tod zur Folge.

Durch Don John getäuscht, beschuldigt Claudio seine Braut vor dem Altar, mit einem anderen Mann geschlafen zu haben. Diese öffentliche Bloßstellung bedeutet für Hero eine Schande, eine Zerstörung ihrer Ehre, die sich strukturell durchaus mit der Vergewaltigung Lavinias vergleichen lässt. Nach dem normativen Mo-

18 Cynthia Marshall, *The Shattering of the Self: Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts*, Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2002, S. 1-2.

19 Marshall, *The Shattering of the Self*, S. 2 (Anm. 17).

20 Emig, „Terror und Verstummen“, S. 85 (Anm. 2).

dell Lukrezias und Virginias darf sie die Schande nicht überleben.²¹ Leonato fordert seine ohnmächtige Tochter auf zu sterben, damit sie ihm die Tötung nach römischem Muster erspart:

LEONATO Do not live, Hero; do not ope thine eyes!
For did I think thou would'st not quickly die,
Thought I thy spirits were stronger than thy shames,
Myself would on the rearward of reproaches
Strike at thy life. (4.1.123-127)

Erst allmählich lässt er sich überzeugen, dass Heros Tod nicht einfach die logische und unvermeidliche Konsequenz aus Claudios Anschuldigung ist. Hero muss sterben, aber es genügt, wenn sich ihr Tod auf der gleichen Ebene wie die Schändung, also als performativer Sprechakt, vollzieht. So wird der inszenierte Tod, die scheinbare Bestattung, zum Erkenntnisverfahren – ein Trick, um die Intrige zu enthüllen:

FRIAR Your daughter here the princes left for dead.
Let her awhile be secretly kept in,
And publish it that she is dead indeed.
Maintain a mourning ostentation,
And on your family's old monument
Hang mournful epitaphs, and do all rites
That appertain unto a burial. (4.1.190-208)

Heros symbolischer Tod ermöglicht damit ihr Weiterleben im Verborgenen und schliesslich ihre Auferstehung als ‚andere Hero‘, die Andere ihrer Schande: „LEONATO She died, my lord, but whiles her slander lived“ (5.4.66). Wie in *Titus Andronicus* haben wir hier ein Begräbnisritual, an dem etwas nicht stimmt – diesmal ist es die fehlende Leiche. Doch anders als in der Tragödie funktioniert das gefälschte Ritual in der Komödie. Der Trick bewirkt Claudios Reue und schließlich die Heirat der Liebenden, die als ‚Andere‘ miteinander vereint werden: „HERO [*unmasks*] And when I lived I was your other wife; / And when you loved, you were my other husband“ (5.4.60-1). Fast scheint es, als wäre das Happy End nur um den Preis des Austauschs (mit einem ‚anderen Ich‘) und der Negation von Individualität zu haben. Das *shattering* der Braut führt zur Neubekräftigung ihrer Identität, das Begräbnisritual zum endlich geglückten Hochzeitsritual.

Lavinia, auch keusch, aber zweifach geraubt und vergewaltigt, wandelt in den letzten Akten als stummes Mahnmal ihrer Schande über die Bühne. Die Vergewaltigung ist nicht einfach die individuelle, traumatische Erfahrung des Opfers, sondern eine Familienangelegenheit. Die Tat richtet sich in erster Linie gegen Titus. Sie ist aber auch eine politische Angelegenheit, ein Angriff auf Rom an empfindlicher Stelle. Im Fall der klassischen Vorbilder Lukrezia und Virginia führt die

21 S. Karen Bamford, *Sexual Violence on the Jacobean Stage*, Basingstoke: Macmillan, 2000, S. 8-9.

durchgeführte oder angedrohte Vergewaltigung zu einer Krise des römischen Staats, die Opferung der keuschen Ehefrau oder Tochter zu einer Wiedergeburt des Staats: „her death consecrates and gives iconicity to the laws, customs, and beliefs of the men around her“.²² Analog sind Titus' Rachepläne nicht nur ‚privat‘, sondern dienen der Wiederherstellung patriarchaler Autorität wie auch der römischen Idee, wie sie bereits im ersten Akt von Titus repräsentiert wurde:

The women of patriarchy are a means whereby the system expresses itself. Thus, in *Titus Andronicus*, the rape of Lavinia, itself an assault on the valuation of fathers, is avenged in an action that attempts to recuperate the authority to the threatened society. Concomitant with Titus's gruesome revenge comes the most expressive act of all, the killing of his own daughter, a self-acknowledged victim of rape. The complex of meanings associated with her killing alludes directly to the patriarchal values that are jeopardised by the fact that she has been raped.²³

Im Rahmen der rigiden ‚römischen Logik‘, der Titus von der Opferung des Alarbus bis zur Tötung Lavinias gehorcht, sind väterliche Gewalt und Staatsidee ebenso zwingend miteinander verknüpft wie Vergewaltigung und Frauenopfer. Da Lavinias Schändung, anders als die verbale Verunglimpfung Heros, physisch vollzogen wurde, muss sie auch real, durch die Hand des ‚eigentlichen‘ Opfers Titus, getötet werden:

TITUS My lord the emperor, resolve me this:
Was it well done of rash Virginius
To slay his daughter with his own right hand,
Because she was enforced, stained and deflowered?
SATURNINUS It was, Andronicus.
TITUS Your reason, mighty lord?
SATURNINUS Because the girl should not survive her shame,
And by her presence still renew his sorrows.
TITUS A reason mighty, strong, and effectual;
A pattern, precedent, and lively warrant
For me, most wretched, to perform the like.
[Unveils Lavinia]
Die, die, Lavinia, and thy shame with thee,
And with thy shame thy father's sorrow die.
He kills her.
SATURNINUS What hast thou done, unnatural and unkind? (5.3.35-47)

22 Little: *Shakespeare Jungle Fever*, S.2 (Anm. 8). Für eine Analyse szenischer Interpretationen von Lavinias Tod s. Aebischer, S. 56-63 (Anm. 5). Laut Aebischer wird Titus' Tötung seiner Tochter in zeitgenössischen Inszenierungen häufig als Beihilfe zum Selbstmord – oder zumindest als ein Akt, in den Lavinia einwilligt – gezeigt, und damit eine patriarchale Lesart des Stücks unterstützt.

23 Derek Cohen, *Shakespeare's Culture of Violence*, New York: St. Martin's Press, 1993, S. 8.

Wieder ist Titus der Vertreter römischer Tugend und Tradition, wieder wird Mitleid von der ‚barbarischen‘, kompromittierten Seite artikuliert.²⁴ Der alles andere als moralisch vorbildliche Saturninus, der zunächst zwar den römischen Modellfall väterlicher Gewalt, die Tötung Virginias, gutheißt, nennt Titus’ Tat „unnatural and unkind“. Auch Tamora drückt – ohne in diesem Punkt besondere moralische Autorität zu besitzen – zumindest ihr Befremden aus: „Why hast thou slain thine only daughter thus?“ (5.3.54) Dem rigiden römischen Moralsystem wird damit, wie schon in Tamoras Rede im ersten Akt, eine ‚natürlichere‘, mildere Ethik gegenübergestellt, in der Mitleid und Vergebung wichtiger sind als Vergeltung.

Die Tötung Lavinias durch ihren Vater im Namen der *virtus* ist das Signal für ein allgemeines Gemetzel, das nur Titus’ letzter verbleibender Sohn Lucius, sein Enkel und der Bastard von Aaron und Tamora überleben. Die Übernahme der Herrschaft durch Lucius suggeriert, dass nun wieder Recht und Frieden in Rom einkehren werden. Die problematischen Begräbnisriten im fünften Akt – Aaron wird lebendigen Leibes begraben, Tamoras Leichnam den Aasvögeln vorgeworfen – erinnern jedoch an die unglückliche Entsorgung der Kriegstoten im ersten Akt, das verpfuschte Opfer des Alarbus und das verweigte Begräbnis des Mutius.²⁵ Die Asymmetrie in den abschließenden Begräbnisriten verweist auf die Offenheit des Endes, und damit auf den unabgeschlossenen Zyklus der Gewalt: „Aaron’s unstoppable voice suggests a story that will never end. [...] To remove boundaries is to remove identities and to deny closure. The play itself in the end resists closure; the audience cannot leave it behind as something settled and finished.“²⁶ Wird die unbestattete Tamora nicht erst recht aus der Schattenwelt zurückkehren, um ihre Feinde das Grausen zu lehren?

Zahlreiche Kritiker haben auf die Bedeutung von *Titus Andronicus* für den Diskurs von ‚Englishness‘ in der Frühen Neuzeit, vor dem Hintergrund einer spektakulären Kultur der Gewalt, hingewiesen.²⁷ Die Figur der Lavinia verweist auf die zweite Frau des Aeneas und damit nicht nur auf den Gründungsmythos Roms, sondern dessen Spin-off, die Gründung Britanniens durch den mythischen Brutus. Die in *Titus Andronicus* verhandelten Probleme des Opfermanagements, der privaten Rache und der öffentlichen Gewalt entfalten eine große Resonanz für den politischen Imaginationsraum des elisabethanischen England, ohne jedoch so etwas wie ein politisches Rezept zu entwickeln. Das Barbarische ist nicht nur zu tief in die Strukturen Roms eingedrungen, es hat seine Wurzeln unmittelbar in der römischen Tugend, deren Opferrituale „unnatural and unkind“ geworden sind.

24 S. Little, *Shakespeare Jungle Fever*, S. 56-57 (Anm. 9).

25 S. Bate, „Introduction“, S. 15 (Anm. 3).

26 Alexander Leggatt, *Shakespeare’s Tragedies: Violation and Identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, S. 28.

27 S. Mead, „The Crisis of Ritual“, S. 463 (Anm. 13), Noble: „And Make Two Pasties of Your Shameful Heads“, S. 678-679 (Anm. 17).

Ob es sich beim abschliessenden Gemetzel auf offener Bühne um einen Akt öffentlicher Gewalt (statt privater Rache) handelt und damit, wie Jonathan Bate argumentiert²⁸, um einen Abschluss der durch das missglückte Opfer ausgelösten Krise und ein Vorzeichen der glücklichen Herrschaft des Lucius, bleibt fraglich. Die ungelösten politischen Probleme von *Titus Andronicus* – der Transfer vom Krieg zum Frieden, das Verhandeln von Opfer und öffentlicher Gewalt, und die Biopolitik, also das Verhandeln von Heirat und Fortpflanzung – werden in *Much Ado About Nothing* gleichsam ins Private und Komische gewendet. Was in *Titus Andronicus* blutig ausagiert wird, wird in *Much Ado About Nothing* nur verbal angedeutet. Die strukturelle Nähe der Komödie zur Tragödie in diesem Stück verweist jedoch auf die grundsätzliche Instabilität von friedensstiftenden Transferprozessen, die ein ständiges Umschlagen von Frieden zu Krieg, Hochzeit zu Schändung und Liebe zu Tod möglich machen. In beiden Dramen sind es die Nachkommen, und dabei vor allem die Töchter, die diesen Prozessen geopfert werden.

28 S. Bate, „Introduction“, S. 26 (Anm. 3).